



А. В. МЕЛЬНИКОВА

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова



УДК 78.01

Т. МАНН – П. ХИНДЕМИТ: МИФ «ГАРМОНИИ МИРА»

*Гуманизм религиозен в преклонении перед тайной,
которая проявляется в человеке, так как человек – это тайна.*

Т. Манн

Человек «сидит» внутри всех чудес.

П. Хиндемит

(из либретто «Гармонии мира»)

XX век — «век-волкодав», «железный век»... Ни одно время не рождало столько противоречий, направлений, общественно-политических мифов и аксиологических парадигм, связанных с фактом дегуманизации жизни и культуры. «Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой – то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма» [3, с. 327]. Полотна художников-авангардистов, монументальные романы «потока сознания», «новый философский роман-миф» (Е. М. Мелетинский), широкая палитра синтетических музыкальных жанров – все эти творения, рождаются в отрицании антигуманных «достижений» современной цивилизации¹.

Будучи погружённым в реальность общественно-политических кризисов своего времени, Пауль Хиндемит, равно как и Томас Манн, стремился отразить гармонический принцип мироздания, восстановив нормативные представления о единстве микро- и макрокосмоса. Мысль о силе нравственного воздействия искусства не покидала Хиндемита никогда, особенно активно проявляясь в его теоретических трудах и музыкальном творчестве последнего периода.

«Тайная и настоящая причина ... разделений и раздоров – оставленность духом музыки ... Нам необходимо равновесие для того, чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира – ... нам нужно для этого, прежде всего, устроенное тело и устроенный дух, так как мировую музыку можно услышать только всем телом и всем духом вместе» [3, с. 327]. Хиндемит стремился преодолеть «оставленность духом музыки» в своей теории рядов, основанной на акустических свойствах звука. Следуя за природой, он отразил законы гармонического универсума уже в самой структуре составляющих элементов. В этой связи приведём симптоматичное высказывание героя романа Т. Манна – композитора Адриана Лёверкюна, выступающего в образе Фауста-музыканта: «Музыка – точнее расчисленный порядок и хаос иррациональной первозданности в одно и то же время... В её арсенале логически непостижимые звуковые образы – и магия чисел, она самое далёкое от реальности и

в то же время – самое страстное искусство, абстрактное и мистическое. Если Фауст хочет быть воплощением немецкой души, то он должен быть музыкантом. Ибо отношение немца к миру абстрактно, т. е. музыкально» [5, с. 309].

Музыка – мост, объединяющий творчество двух титанов искусства XX века – Томаса Манна и Пауля Хиндемита: Манн называл себя музыкантом среди писателей. Более того, сравнение музыкальной и литературной поэтики масштабных полотен Хиндемита («Гармония мира») и Манна («Иосиф и его братья», «Доктор Фаустус») выявляет общую концептуальную основу, носителем которой является миф – литературный и музыкальный. На перекрестке этих рядов и рождается оперно-симфонический диптих Хиндемита «Гармония мира». Таким образом, целью статьи является постижение концепции композиторского замысла путём сопоставления со смежным искусством – литературой. Это поможет выявить законы и способы построения художественного целого, основой которого является миф Мировой гармонии в том виде, как он представляется творцу жестокого XX века.

Диптих Хиндемита, созданный в самой середине XX века², отражает ведущую гуманистическую тенденцию времени – поиск ответа на вопрос о том, как жить творцу в эпоху катаклизмов, войн и всевозможных видов социального прессинга. Хиндемит, также как и Т. Манн в романах, создаёт притчу «о жизни и творчестве Иоганна Кеплера, в трудные времена ищущего гармонию, которая, несомненно, правит Вселенной» [7, S. 111]³. Композитор создал универсальный образ оперного героя: Кеплер вобрал в себя космологическое понимание музыки неопифагорейства, неоплатонизма, идеи Августина, Боэция, философское обоснование средневековой западноевропейской теории музыки, астрологию, астрономию, космическую физику Нового времени. Кеплер – символ *героя-медиатора*⁴, посредством умозрения проникающего в структуру бытия, ищущего формулу мироздания, в которой ему видится аналог божественного творения. Учитывая творческий дар Хиндемита, его эстетическую систему и пристальное внимание к исторической персоне Кеплера, можно утверждать, что главный ге-

рой-учёный – это символ, самоотжествляясь с которым, композитор создаёт новый экзистенциальный миф, неповторимый по структуре и уникальный по замыслу, где реальные исторические факты XVII века экстраполируются на культурную ситуацию века XX⁵.

Герой Хиндемита рождается на пересечении историй об Иосифе Прекрасном и Адриане Левверкюне — образов, через которые немецкий гений Т. Манн исследовал и оправдывал историю человеческой цивилизации. Миф Кеплера в трактовке Хиндемита также тесно связан с судьбой Германии: Кеплер – эквивалент доктора Фаустуса. Но его экзистенциальный цикл в то же время замкнут и гармоничен, как миф об Иосифе. Вместе с тем поиски Кеплера сродни поискам Левверкюна, выявившего новый тип музыкального мышления, способом открытия символического магического квадрата. Кеплер идет от обратного: на основе соотношений интервалов (то есть «соотношения музыкальных тонов») выявляет природные законы (законы движения планет), что тоже имеет символический аналог – «Кубок Кеплера» (рис. 1).

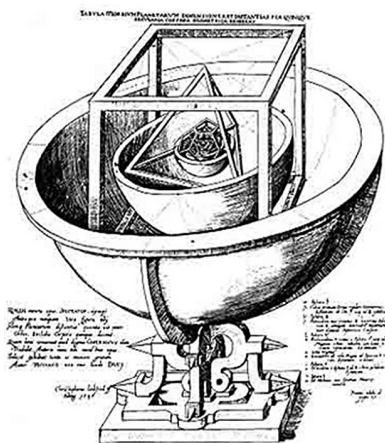


Рис. 1. Кубок Кеплера

Хиндемита делает своего героя носителем Истины – гуманистических ценностей, которые игнорируются его социальным окружением. Его теория Мировой гармонии трактуется каждым героем оперы (Валенштейн, Катарина, Сусанна-невеста, церковный суд) на свой лад. Целостная идея растаскивается на части, лишаясь своей духовной полноты⁶: такова одна из главных причин, побудивших Хиндемита к мистериальному финалу с его идеей торжества разума, равно как в романе об «Иосифе...», который исходит из гармонии рационального и разумного. Индивидуальная трагедия Левверкюна (=Кеплера) находит в «музыкальном романе» Хиндемита выход в «musica mundana», то есть попытку оправдания человека перед Творцом. Герои оперы, обращённые в сущности планет Солнечной системы, отсылают к финалу «Иосифа». Тем самым герой-медиатор – Кеплер, как и Иосиф, представлен звеном не только социально-исторического механизма, но и мифологической стихии.

Создавая либретто, Хиндемита использует приёмы и принципы философского мифологического романа Т. Манна. Многие персонажи и характеры в «Иосифе...» даны как различные силы, действующие в душе человека. Подтверждением этой мысли в либретто Хиндемита может являться намеренное избегание некоторых фактов в описании внутрисемейных конфликтов, а также придуманное сближение Кеплера с властью предрержащими. Персонажи, объединённые одной идеей, но каждый по-своему её трактующие, представляют собой «единый организм» – систему отношений, проявленных alter ego Кеплера.

Эту тенденцию развивает и Т. Манн. Так, например, в «Докторе Фаустусе» у Левверкюна нет антагониста. Цейтблом, лишь односторонне отражающий главного героя, бессилён понять иррациональную природу его гения. По мысли Манна, не следует отделять дьявольское от недьявольского, исследуя природу добра и зла в человеке: дьявол живёт внутри Левверкюна.

Героем-медиатором во всех вышеописанных произведениях выступает прообраз Фауста – знаковый архетип немецкой культуры. «Фауст – сама Германия, лучшие свойства которой превратились в олицетворение зла, – пишет Т. Манн. – Злая Германия – это и есть добрая, пошедшая по ложному пути, попавшая в беду, погрязшая в преступлениях и теперь стоящая перед катастрофой» [5, с. 308].

Для обоих художников конкретно-исторический уровень так же важен, как и общечеловеческий: как и Манн, Хиндемита неоднократно сопрягает политическую «военную» ситуацию времени своего и своего героя, обозначая законы глобальных социальных разрушений на основе архетипа коллективного бессознательного⁷.

Связанная с архетипом Фауста мифологема *Поиска тайного знания* присутствует как в романах Манна, так и у Хиндемита. «Забота о Боге» героев «Иосифа», откровения во снах, избранность, угадывание своей судьбы, поиск гармонии мироздания, поиск нового знания и изобретение системы музыкального языка, – всё это кристаллизуется в мифологему *Поиска пути* художника. Качества этого пути определяются испытаниями, посланными герою.

Ключевой здесь является мифологема *Оборотня* [2] – как аналог мифологической «подмены» добра во зло. В «Иосифе» оборотнем является карлик Дуду (хотя и не он один), разжигающий основной конфликт в доме Потифара. Извращающий правду науки на свой лад «Мефистофель» Кеплера – Тансур символически самопрезентуется уже в первой сцене первого действия: «Из наших один уже занимался этим, когда Авель был убит Каином. И ещё будет присутствовать, когда Земля разломится» ... «Авантюрист, который есть в каждом, полагается на мой товар...».

Ряд тем *Musica humana* (II часть симфонии = третья сцена III действия оперы) несут важную драматургическую нагрузку. Первая тема принадлежит Кепле-



ру. Вторая – его невесте Сусанне. Овеянные жанровым комплексом траурного марша, сначала представленные отдельно, а затем объединяясь в контрапункт, две темы воплощают мифологему Брака [6, с. 180]. Тема Сусанны – символ «вечно женственного начала, пассивного и иррационального» [6, с. 177] – становится маской Валленштейна, с помощью которой он выведывает у Кеплера закон Мировой гармонии и призывает его к сотрудничеству⁸. Представив Теорию Гармонии мира в действии, Кеплер соблазнился идеей её утопического воплощения. Такое оборотничество «человеческого» (*musica humana*=маска), весьма характерно для концепции лицемерия трагедии-сатиры [2].

Присутствие в узловых драматургических точках мифологемы *Оборотня* двоят каждый этап действия. Так, мифологема *Порядка* (идея Кеплера в трактовке Валленштейна) предстаёт кривым зеркалом космической мифологемы *Мировой гармонии*. Одной из ключевых, сквозных, ритуальных мифологем в опере является мифологема Суда, представленная на этапе *Испытания*. Суд становится некой ритуальной универсалией, прославившая все ряды бытия: от социальных до космических (церковный суд над Кеплером и его отлучение, суд толпы над Катариной, политический суд над Валленштейном, итогово перетекающий в суд Космический).

Жертва Голгофы для Хиндемита – символ высшего порядка, ассоциируемый с идеей *Крестного пути* художника. Остро акцентированный искусством XX века, он определяет неоднозначность мифологемы *Выбора*, осуществляемого героями оперы. Двойственность *Выбора* зеркально отражается в конфликтах художник–власть и художник–общество, *Выбора* в пользу Истины (чем Кеплер и вошел в историю) и *Выбора* в пользу власти. Испытание на верность истине, которого, по Хиндемиту, не выдерживает Кеплер, двоят мифологему *Жертвы* (*Жертва за истину* и *Жертва истиной*), и вместо *Чуда Преображения* Хиндемита уготовляет Кеплеру смертельный исход.

В его «Новой жизни» Космос оборачивается социумом, замещая идею торжества мировой гармонии реальностью торжества конфликта личность–общество, теперь уже на космическом уровне⁹. Эпилог оперы собирает все драматургические линии в исходной точке отсчёта, и этот «новый космос» – знак глубочайшего экзистенциального кризиса, постигшего культуру. Мифологема *Оборотня* оказывается тотальным признаком музыкального процесса, указывая на относительность всех явлений музыкального универсума.

Уже во вступлении (к опере и симфонии) это проявляется на уровне интервальной логики: универсальный квартовый комплекс, одновременно являясь интонационным истоком будущей темы мировой гармонии, рождает блок негативных тем контрсферы.

Постоянное вторжение социума в личное поле Творения неизбежно. Порождённая этим масса конфликтов полифонически пронизывает драматургию оперы.

Мифологема регулярного *Неосуществления гармонии* – пронзительно личная для Хиндемита. Социум – кривое зеркало внутреннего плана Кеплера – профанирует мифологему экзистенциального Пути, снижая высокий пафос событий. Так, уже в *Лоне* предопределяется трагедия (появление кометы Галлея детерминирует неосуществление Гармонии; здесь же – символ социального обмана: Тансур, торгующий картинками с изображением кометы). Следовательно, намечается двойная зеркальная структура *Оборотня*, где роковое *Предопределение* «продаётся» = социально профанируется. Осью зеркального взаимоотражения оказывается трагедия в её «высоком» (религиозно-философском) и «низком» (трагедии-сатиры) измерениях.

Следуя логике пути Фауста, после того как сделка свершена, в силу вступает *Странствие-поиск*, которое в мифе обычно предполагает посещение царства мёртвых и символику посвящения, а обряды инициации развёртываются в мифологические картины посещения иных миров и соответствующих испытаний [6, с.179].

Если круг повествования о путешествии Иосифа в Египет Т. Манн символизирует «Сошествием в Ад», то странствование Кеплера полностью происходит в измерении экзистенциальной вертикали. В эпилоге оперы он *переходит* в другую ипостась, превращаясь в Душу планеты Земля. Осуществление *Перехода* (из линейного времени во время Вечности) происходит в коде второй части симфонии, где вторая тема (Сусанны-невесты) уступит первой теме (Кеплера) в увеличении – в тоне *A* (точка золотого сечения всего цикла). Камерное звучание акцентирует внимание на деталях: дискретно проходящая у струнных первая тема части одновременно конкретизирует и рассредоточивает, сжимает и разрывает музыкальное время. Этому способствует оркестровый контрапункт: выдержанные квинты (у литавр) и кварты (у треугольника) – это мелодический остов темы Кеплера, звучащий в гармонической вертикали. Такое символическое решение музыкальной ткани говорит о пограничном моменте в драматургии симфонии, а если точнее, моменте *Перехода* Кеплера из земного пространства в надвременное, вечное. Эту тихую кульминацию встретим в оперной сцене смерти Кеплера (5-е действие). Иерархическая драматургия этой части представляет собой восхождение к тематическому комплексу «Гармонии мира». Микрокосм образа Кеплера как в зеркале отразится в теме фуги следующей, третьей части. Таким образом, драматургический «узел» мифологического *Перехода* реализуется в смене пространственно-временной парадигмы: пентатоническая вертикаль последнего созвучия (a-h-cis-e-fis-a) – мелодической пентатонике темы *Musica mundana* (e-g-a-h-cis-d).

Следующий за переходом архетип «*Нового рождения*» (Юнг) явлен в опере как пространство Новой жизни. Финал рисует символ гармонии небесной, отражающей земную. В чаемый Кеплером идеал как полифоническое напластование вторгается социум

(по сюжету – суд над Валленштейном в присутствии основных персонажей оперы). Символизация образов максимально прогрессирует. Отвлечённым от суеты социума оказывается только звёздный хор, который отсылает к интертекстуальным взаимодействиям с «Фаустом» Гёте, у которого также в конце является некий «мистический хор»: «Всё быстротечное / – Символ, сравнение. / Цель бесконечная / Здесь в достижение / Здесь – заповеданность / Истины всей / Вечная женственность / Тянет нас к ней». Хор (из текста либретто «Гармонии мира»): «Раскачиваясь в высоте, в вечном хороводе, не желаем ли здесь также указать на конец, в стремлении к созиданию Сотворения? И всё же возможен нам обзор того, что в дали, обзор, который окружает нас, полный благочестивого благозвучия... Выше, чем поиск знания, учения». «Пролог в высших сферах» как отсыл к Гёте существует и в «Иосифе...» Т. Манна, где повествуется сюжет о создании Богом человека.

Возвращение к Истокам, в лоно вечного творчества символизирует тема Мировой гармонии – пассакалии. Мифологема *Блудного сына* здесь – символ Надежды, гарант восстановления Гармонии личным подвигом Творения. Неслучайно именно этот жанр становится выразителем гармонического мироу-

стройства в XX веке (очевидную параллель находим в симфонических финалах Шостаковича)¹⁰.

Таким образом, множественный полифонический диалог музыкального мифа «Гармонии мира» резонирует с лучшими литературными произведениями гуманистического направления. По замечанию авторов монографии о Хиндемите О. Левоу и Т. Леонтьевой [4], «музыка и драма в ней соперничают, стремятся к раздельному и независимому существованию. Можно говорить о “несинтетичности” этого произведения, об отсутствии художественной целесообразности... Виной тому, прежде всего, опера как жанр, не допускающий сложности такого замысла, такого литературного текста. Но повинен и композитор, который в данном случае пренебрёг хорошо знакомой ему спецификой жанра» [4, с. 195–196]. Думается, со включением «вертикального» мифологического измерения в интерпретацию обретаются новые возможности оперы: «Гармония мира» – музыкальный мифологический роман, корневая система которого прочно связана с особенностями музыкальной мистерии. Эта научная гипотеза ждёт своего развития и доказательства, как и опера Хиндемита, постановок которой после премьерного 1957 года не осуществлялось.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Характерно появление оперно-симфонической дилеммы Хиндемита во времена наиболее симптоматичных художественных явлений XX века: «Жизнь Галилея» Бертольда Брехта, (1945–1946), тетралогии Томаса Манна «Иосиф и его братья» (1943), его же романа «Доктор Фаустус» (1947). С 1931 по 1942 пишет «Игру в бисер» Герман Гессе, в 1936 рождается роман Клауса Манна «Мефисто. История одной карьеры». Летом 1939 г. Хиндемит изучает материалы биографии главного героя оперы – Иоганна Кеплера (1571–1630), и начинает работу над либретто.

² В 1951 году, через год после начала работы над оперой Хиндемит создал симфонию с тем же названием. Опера же была закончена к 1957 году.

³ Этапное становление идеи Гармонии мира особенно наглядно в одноимённой симфонии, программа которой представляет собой полилог идей Кеплера, Боэция, Августина, пифагорейцев и Хиндемита. I часть – *Musica Instrumentalis*. II часть – *Musica Humana* – III часть – *Musica Mundana*. Хиндемит фиксирует ярусную цельность становящейся идеи Мировой гармонии, в своих основаниях совпадающей с многосоставным принципом Кеплера. Симфония позволяет рассмотреть и обобщить сюжетно-композиционную и драматургическую коллизии оперы, что в свою очередь является одним из мифологических признаков – возможность увидеть суть одного явления через суть другого. Симфония – своего рода семантическое ядро, развитое в опере.

⁴ Здесь и далее используется система мифологических категорий Е. Мелетинского [6] и Н. Бекетовой [1].

⁵ Исследование экзистенциального мифа в данной статье

опирается на принципы мифолого-символического анализа музыкальных партитур Н.В. Бекетовой.

⁶ Принцип разъятия целого ярко показан в эпилоге (=III часть симфонии), где тема фуги-пассакалии, отражающая гармонический принцип мироздания, «ломается» на осколки (в 15 вариации излагается по принципу серии). В ней уже невозможно узнать прежнюю органическую целостность темы-хорала *Musica mundana*.

⁷ Так, продавец картинок с изображением кометы Галлея, впоследствии пособник Валленштейна Тансур говорит: «Участь народных масс (толп), масс без духа Творца: служить лжецам, подхалимам и быть раздавленными... Крупные рыбы должны глотать мелких... Война ради войны!» [8, S. 85].

⁸ Хиндемит наделяет партию героини ариозным интонационным комплексом с распевными, близкими к *lamento* интонациями, тогда как тема Кеплера ближе к декламационно-речевому началу. Тема Сусанны воплощает «мягкое, человеческое» и звучит в моменты, связанные с «поиском истины» (в сцене с Валленштейном IV действия, в момент смерти Кеплера V действия).

⁹ Социализация трансцендентного плана, по теории Н.В. Бекетовой, есть признак трагедии-сатиры, универсумом которой является социум. См.: [2].

¹⁰ Примечательно, что тема пассакалии – это жанровая трансформация темы фуги (григорианского хорала). Она состоит из двух элементов. Первый – прямая аллюзия на только что отзвучавшую тему хорала, вторая – родственна тематическому комплексу *musica humana* (ближе всего по типу интонаций стоит к партии Сусанны-невесты в сцене договора о свадьбе).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова Н. В. Русский музыкальный миф: методология смыслопостижения // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. Ростов н/Д, 2008. С. 232–252.

2. Бекетова Н. В. Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. 24 с.



3. Блок А. А. Крушение гуманизма // Собр. соч.: в 6 т. М., 1982. Т. 4. С. 327–347.

4. Левая Т. Н. Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М., 1974. 460 с.

5. Манн Т. Германия и немцы // Художник и общество. Статьи и письма. М., 1986. С. 303–327.

6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука 1976. 406 с.

7. Laas J. Paul Hindemith Motetten zur Weihnachtszeit ein Beitrag zur Kirchenmusik // Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Heft 88, 2004, S. 95–114.

8. Hindemith P. Die Harmonie der Welt. Oper in fünf Aufzügen. B. Shott's Sohn: Mainz, 440 S.



REFERENCES



1. Beketova N. V. Russkiy muzykal'nyy mif: metodologiya smyslopostizheniya [The Russian Musical Myth: Methodology of Comprehension of Meaning]. *Muzyka i muzykant v menyayushchemy postsovetkom prostranstve* [Music and Musicians in the Changing Post-Soviet Space]. Rostov-on-Don, 2008, pp. 232–252.

2. Beketova N. V. *Tragicheskoe i satiricheskoe v operakh Shostakovicha: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Tragic and the Satirical in Shostakovich's Opera: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1991. 24 p.

3. Блок А. А. Крушение гуманизма [The Breakdown of Humanism]. *Sobr. soch.: v 6 t.* [Collection of Works in 6 Volumes]. Vol. 4. Moscow, 1982, pp. 327–347.

4. Levaya T. N. Leontyeva O. Paul' Hindemit. Zhizn' i tvorchestvo. [Paul Hindemith. Life and Work]. Moscow, 1974. 460 p.

5. Mann T. Germaniya i nemtsy [Germany and the Germans]. *Hudozhnik i obshchestvo. Stat'i i pis'ma* [The Artist and Society. Articles and Letters]. Moscow, 1986, pp. 303–327.

6. Meletinskiy E. M. *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow, Nauka, 1976. 406 p.

7. Laas J. Paul Hindemith Motetten zur Weihnachtszeit ein Beitrag zur Kirchenmusik. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, Heft 88, 2004, S. 95–114.

8. Hindemith P. *Die Harmonie der Welt*. Oper in fünf Aufzügen. B. Shott's Sohn: Mainz, 440 S.

Т. Манн – П. Хиндемит: миф «Гармонии мира»

Остро реагируя на очевидный процесс утраты культурной и родовой памяти, художник XX века стремится запечатлеть человеческую норму в образе целостного бытия. Тема творчества в её духовно-нравственном звучании становится ключевой для искусства. Жанровый синтез, которым отмечен почти весь XX век, выводит в смежные поля художественного опыта. Оперно-симфоническая диада П. Хиндемита «Гармония мира» аккумулирует в себе большой контекст гуманистической культуры XX, частью которого являются романы Т. Манна «Доктор Фаустус» и «Иосиф и его братья». Зеркальные поля их творчества выявляют законы и способы построения художественного целого, основой которого является миф Мировой гармонии. Целью статьи является постижение концепции композиторского замысла П. Хиндемита путём со-

поставления с литературным творчеством Т. Манна. Поэтика мифологического романа, сформулированная Е. Мелетинским, а также мифолого-символический метод анализа музыкальных партитур Н. Бекетовой позволяют найти текстовые и смысловые параллели сюжетов Манна и Хиндемита. Мифолого-символический ракурс исследования представляет оперное сочинение в поле сопряжения смыслов, идентичных знаковым сочинениям Т. Манна. Вневременная логика символического пути героя (Кеплер = Фауст) выстраивает немецкий миф «Гармонии мира».

Ключевые слова: Пауль Хиндемит, Томас Манн, симфония «Гармония мира», философский мифологический роман, экзистенциальный миф, архетип, мифологема

Thomas Mann and Paul Hindemith: the Myth of "Harmonia Mundi"

Reacting acutely to the manifested process of loss of cultural and ancestral memory, the 20th century artist aspires to imprint the norms of humanity into the image of integral existence. The subject of artistic creativity in its spiritual and moral meaning becomes crucial for art. The synthesis of genres, which almost the entire 20th century is marked with, leads us out into the contiguous fields of artistic experience. Paul Hindemith's "Harmonia Mundi," presenting a dyad of symphony and opera, accumulates into itself an enormous context of 20th century humanistic culture, part of which is comprised by Thomas Mann's novels "Doctor Faustus" and "Joseph and his Brothers." The mirror-reflecting fields of their musical legacy disclose laws and means of construction of an artistic unity, the basis of which is formed by the myth of Harmonia Mundi. The aim of the article is to comprehend the con-

ception of Paul Hindemith's compositional conception by means of comparison with Thomas Mann's literary legacy. The poetics of the mythological novel formulated by E. Meletinsky, as well as the mythological-symbolic method of musical scores developed by N. Beketova make it possible to find textual and semantic parallels between Mann's and Hindemith's plots. The mythological-symbolic angle of research presents the operatic work within the field of conjugacy of meanings that are identical to Thomas Mann's landmark works. The atemporal logic of the main protagonist's symbolic path (Kepler = Faust) forms the German myth of Harmonia Mundi.

Keywords: Paul Hindemith, Thomas Mann, "Harmonia Mundi" symphony, philosophical mythological novel, existential myth, archetype, mythologem

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.089-093

Мельникова Александра Владимировна

соискатель кафедры истории музыки

E-mail: sasha_fdn@mail.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на-Дону

Alexandra V. Melnikova

Post-graduate student at the Music History Department

E-mail: sasha_fdn@mail.ru

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don

